



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E
LITERATURAS
MONOGRAFIA EM LITERATURA

Leite derramado: trata-se, ainda, de realismo?

Bárbara de Pádua Gontijo

Orientadora
Ana Laura dos Reis Corrêa

Brasília
1/2015



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E
LITERATURAS
MONOGRAFIA EM LITERATURA

Leite derramado: trata-se, ainda, de realismo?

Bárbara de Pádua Gontijo

Monografia apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literaturas –TEL, do Instituto de Letras –IL, da Universidade de Brasília –UnB, como requisito parcial à obtenção do grau de Licenciatura em Letras – Português (Língua Portuguesa e Respectiva Literatura).

Orientadora: Profa. Dra. Ana Laura dos Reis Corrêa

Brasília –2015

Aos meus mestres e aos meus pais

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos, primeiramente, se dirigem a minha família. Por me dar a oportunidade de, estudando, conhecer o mundo no qual estou inserida; por me dar a oportunidade de descobrir os meus interesses e me apaixonar pela literatura e principalmente pelo incentivo e apoio que recebi durante todos esses anos de estudo – desde a infância até a graduação.

Agradeço a todos os amigos que caminharam junto comigo nesses últimos anos na Universidade de Brasília. Obrigada, Thaís, Regina e Mariana, por terem me dado a mão do início ao fim de cada semestre, obrigada pelos dias de estudo e pelo compartilhamento de ideias e alegrias.

Agradeço imensamente aos meus mestres, figuras muito admiradas por mim desde sempre, pelas janelas abertas e pelo incentivo à continuidade de meus estudos. Pelo período em que estive na escola, agradeço aos professores mais queridos Luciene Portela, Meiry Carvalho, Sandra Afonso, Northon e Fernanda Rocha. Obrigada!

Na graduação, me encantei e me deixei influenciar pela avidez acadêmica de professores maravilhosos, e por isso sou eternamente grata. Walkíria Neiva Praça, Adriana Araújo, Anderson da Mata, Sylvia Helena Cyntrão e, finalmente, minha querida orientadora, Ana Laura dos Reis Corrêa –obrigada por me abrir os olhos, por me apontar o caminho e por me fazer querer entender, cada vez mais, o sentido da vida e da literatura.

Agradeço às pessoas que estiveram ao meu lado na produção desta monografia. Sem vocês eu não teria a mesma força.

Obrigada, Amarílis Anchieta, pelos empurrões, pelo colo, pelas conversas, pelas leituras e pelo carinho.

Por fim, Chico Buarque, obrigada! Obrigada pela poesia que me acelera o coração e me leva a querer entender o que acontece a nossa volta.

RESUMO

O presente trabalho objetiva analisar o romance *Leite derramado* (2009), de Chico Buarque, a partir da crítica literária dialética de György Lukács. Buscamos, então, exemplificar e analisar, na obra, o recurso à tipicidade – constatando o realismo como método; aquele que tem como objetivo e desafio refletir a realidade criando um mundo à parte no qual aparência e essência sejam uma unidade. Por fim, faz-se um breve quadro comparativo com a obra *Memórias póstumas de Brás Cubas* (2014), de Machado de Assis, na qual a tipicidade é o elo de comparação.

Palavras-chave: *Leite derramado*; *Memórias póstumas de Brás Cubas*; realismo; tipicidade; literatura; história.

ABSTRACT

This paper aims at analysing Chico Buarque's novel *Leite derramado*¹ (2009) on the grounds of the literary dialectical theory from György Lukács. Thus there will be provided examples and analysis of the types established by Lukács—taking the realism as a method. To take it as a method means to have the goal and the challenge to reflect the reality, creating its own world in which appearance and essence form a unit. At last there will be a short comparative table between the novel and *Memórias Póstumas de Brás Cubas*² (2014), from Machado de Assis. The link of comparison between the pieces will be the types.

Key words: *Leite derramado*; *Memórias póstumas de Brás Cubas*; realism; types; literature; history

¹*Spilt milk*, in the English translation from Alison Entrekin, published by Grove Press, in 2012.

²*The Posthumous Memoirs of Brás Cubas*, also known in English as *Epitaph of a Small Winner*; novel)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 – FORTUNA CRÍTICA	17
CAPÍTULO 2 – REALISMO E TIPICIDADE.....	24
CAPÍTULO 3 – TIPICIDADE E REALISMO EM <i>LEITE DERRAMADO</i> E <i>MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS</i>	30
CONCLUSÃO.....	39
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	40

INTRODUÇÃO

Leite derramado—um romance não só sobre a decadência de uma vida, mas também sobre a decadência social de um país. O protagonista da obra, Eulálio Montenegro D’Assumpção, é um homem velho, à beira da morte, que, com sua memória prejudicada, narra digressivamente sua história e a história de seus ancestrais. Do século XVI ao século XXI, temos uma saga familiar narrada em monólogo de maneira não cronológica —a cronologia escolhida por Chico Buarque é embaralhada, com um discurso estilístico confuso, obsessivo e cheio de brechas.

Neste trabalho, procura-se saber se os personagens e as situações, em sua tipicidade, fazem possível o reconhecimento das contradições contidas no processo histórico. Lukács defendeu o realismo como condição para a construção de obras verdadeiramente artísticas. Para ele, a história é uma totalidade viva, que se movimenta a partir de nós, sujeitos dela. O realismo seria o método imprescindível para a criação artística —a verdadeira obra de arte seria, então, aquela capaz de captar as conexões que não conseguimos captar na vida empírica; aquela capaz de criar um mundo fechado em si mesmo, um mundo artístico que reflete a realidade de maneira específica, isto é, na qual aparência e essência se apresentam de maneira una.

Então, *Leite derramado*—esta obra de literatura contemporânea —, seria, ainda, uma obra realista? Seria *Leite derramado* uma obra que reúne situações e personagens típicos, como *Memórias póstumas de Brás Cubas*? A partir, principalmente, das obras de Lukács³ e de Celso Frederico⁴, esse trabalho se dedicará a essas questões visando confirmá-las. A relevância deste trabalho está na necessidade de se pensar a validade da crítica literária dialética em obras literárias contemporâneas e também no fato aparente de não haver muitos trabalhos —quase nenhum — sobre *Leite derramado* do ponto de vista da tipicidade e do realismo lukacsiano, conceitos com os quais iremos trabalhar melhor e mais profundamente no capítulo 2, após a breve apresentação introdutória dos capítulos e da fortuna crítica no capítulo 1. No capítulo 3, finalmente, estudaremos o

³ LUKÁCS, G. “Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels”. In: MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

⁴ FREDERICO, Celso. *A arte no mundo dos homens*. O itinerário de Lukács. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2013.

recurso à tipicidade nas obras *Leite derramado* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*, identificando suas correspondências.

Breve introdução dos capítulos

1

Eulálio Montenegro D'Assumpção usa a sua memória como um baú de onde são retirados decursos temporais e espaciais. Sendo um narrador em 1ª pessoa, suas lembranças se misturam com o momento e o espaço em que se dá a narrativa – o quarto de um hospital no qual foi internado contra a sua vontade –, fazendo com que o leitor também sinta a confusão mental do personagem, que destina o seu discurso vezes à enfermeira, vezes a sua filha, a sua mulher e, por fim, a qualquer um que o possa ouvir no hospital.

Os lapsos de memória de Eulálio acontecem de maneira a delinear um percurso feito pela República do Brasil, como se a sua memória falha fosse também a memória nacional; aquela que muito esquece e que pouco reflete sobre ela mesma. Este panorama pode ser visto já no primeiro capítulo, o qual se inicia com Eulálio intimando a enfermeira a morar junto com ele na fazenda da raiz da serra. Ele atravessa um século a procurar o melhor lugar para ele e para a enfermeira residirem – vai desde a fazenda da sua infância (ativa durante a República Oligárquica) até o casarão em Botafogo, que foi construído pelo seu pai, aparentemente, durante a ditadura de Getúlio Vargas.

A soberba do narrador-personagem pode ser conferida já de início:

Você vai dispor dos rendados, dos cristais, da baixela, das jóias e do nome da minha família. [...] poderíamos morar em Botafogo, no casarão construído por meu pai. Ali há quartos enormes, banheiros de mármore com bidês, vários salões com espelhos venezianos, estátuas, pé-direito monumental e telhas de ardósia importadas da França.(BUARQUE, 2009, p.5)

A apresentação inicial de Eulálio informa o seu passado privilegiado por meio desse discurso soberbo – afinal, ao intimar a enfermeira, Eulálio se gaba do nome de família, dos criados de seu avô, dos quartos enormes do casarão de seu pai, enfim, de todos os seus bens materiais que parecem ter sido degradados, dada a sua situação no hospital e segundo os enunciados que seguem no romance.

Este ambiente desagradável nos começa a ser apresentado pelo autor no fim do primeiro capítulo e no início do segundo, no momento em que o narrador se lembra que os recintos descritos não existem mais e interrompe o seu devaneio temporal:

Mas hoje a moça não está para conversas, voltou amuada, vai me aplicar a injeção. O sonífero não tem mais efeito imediato, e já sei que o caminho do sono é como um corredor cheio de pensamentos. Ouço ruídos de gente, de vísceras, um sujeito entubado emite sons rascantes, talvez queira me dizer alguma coisa. (BUARQUE 2009, p.8)

[...] Aliás, bem em cima do nosso próprio terreno levantaram um centro médico de dezoito andares, e com isso acabo de me lembrar que o casarão não existe mais. [...] você está aí? Acabou a novela, o jornal, o filme, não sei por que deixam a televisão ligada, fora do ar. Deve ser para que esse chuvisco me encubra a voz, e eu não moleste os outros pacientes com meu palavrório. (BUARQUE, 2009, p.10)

Os enunciados desse narrador-personagem nos levam à fácil conclusão de que se trata de um homem que pertenceu, no passado – mas não se desvencilhou –, a uma classe social que se utiliza de um discurso elitista, racista, sexista e conservador pelo qual podemos entrever a ironia do autor, que critica esse discurso e também as contradições da República que retrata:

Lá em casa como em todas as boas casas, na presença de empregados os assuntos de família se tratavam em francês [...] E além do mais ela falava por metáforas, porque naquele tempo qualquer enfermeirinha tinha rudimentos de francês. (BUARQUE, 2009, p.7)

2

No capítulo 2, por um delírio, Eulálio acredita estar falando com sua filha, Maria Eulália, e começa a citar mais vezes sua esposa, Matilde. Esta personagem terá papel importantíssimo no romance – um romance também sobre o ciúme. É interessante notar que os personagens e os acontecimentos vão sendo apresentados aos poucos, juntamente com as histórias, feito quebra-cabeça. O resultado da construção de ambos é igualmente confuso, pois estão sendo construídos por uma memória doente – e por isso vamos tendo a sensação de confusão mental ao tentar consolidar as imagens que compõem o romance. Neste capítulo, conhecemos, por exemplo, a dor profunda de Eulálio pela perda de Matilde – “Quando perdi minha mulher, foi atroz” (BUARQUE, 2009, p.10) – e seu ciúme doentio destinado a ela:

E quando vi sua mãe naquele estado, falei, você não vai. [...] Nem parei para pensar de onde vinha a minha raiva repentina, só senti que era alaranjada a raiva cega que tive da alegria dela. (BUARQUE, 2009, p. 12)

A narrativa é feita num tom soberbo muito evidenciado na valorização que o personagem dá ao que é estrangeiro – europeu – em detrimento do que é brasileiro, afinal de contas, além da concepção de uma Europa como a civilização, finalmente sua experiência não é mais aquela gozadora de privilégios a qual estava acostumado durante boa parte da vida. Agora, Eulálio experiencia de fato as contradições da sociedade na qual está inserido – nesse caso específico, a decadência de um sistema público de saúde –, e, por isso, lembra e deseja com nostalgia os tempos em que podia se livrar desta realidade.

3

Ainda que os delírios de Eulálio fiquem mais expostos a partir do terceiro capítulo, nele o personagem trata sobre o seu apego ao passado, sobre a sua obsessão pela retrospectiva. Ele, por exemplo, comenta a sua memória falha com relação à contemporaneidade desta maneira:

Ao passo que o tempo futuro se estreita, as pessoas mais novas têm de se amontoar de qualquer jeito num canto da minha cabeça. Já para o passado tenho um salão cada vez mais espaçoso, onde cabem com folga meus pais, avós, primos distantes e colegas da faculdade que eu já tinha esquecido, com seus respectivos salões cheios de parentes e contraparentes e penetras com suas amantes, mais as reminiscências dessa gente toda, até o tempo de Napoleão. (BUARQUE, 2009, p.14)

Os pensamentos de Eulálio são pensamentos antigos, que não se contextualizam no agora. Há, certamente, um juízo de valor perante ao novo; ao contemporâneo. Seu apego ao passado, que pode estar ligado aos seus privilégios e não propriamente aos seus afetos e convicções, demonstra o quanto a sua visão de mundo é fragmentada. Sua bagagem de cem anos de história não é produtivamente utilizada para as suas reflexões sobre o agora, sobre o que se sucedeu juntamente e como resultado vivo das evoluções – contraditórias – da história. Os acontecimentos são vistos a partir das fotos do álbum de seu avô, que folheava quando criança: “eu gostava de folhear as

fotos de trás para diante, para fazer o velho dar marcha a ré” (BUARQUE, 2009, p.15) e seus passos são retrocedentes, como os de seu avô: “Dez metros para a frente, dez metros para trás, igual ao livrete” (BUARQUE, 2009, p. 15).

4

Preciosismo linguístico e racismo – o que não poderia faltar em um “figurão”, adjetivo que Eulálio deu ao seu avô, mas que lhe cabe. Afinal, involuntariamente, pelos seus delírios, ele vai descortinando seus pensamentos mais obscuros. Balbino, o ex-escravo de seu avô, é o objeto da perversidade e do preconceito quase inconsciente de Eulálio.

Estava claro para mim que o Balbino queria me dar a bunda. Só me faltava ousadia para a abordagem decisiva, e cheguei a ensaiar umas conversas de tradição senhorial, direito de primícias, ponderações tão acima de seu entendimento, que ele já cederia sem delongas [...] No entanto garanto que a convivência com Balbino fez de mim um adulto sem preconceitos de cor. (BUARQUE, 2009, p. 20)

Aqui encontramos um recurso irônico do autor, que com sagacidade critica o seu personagem. Chico Buarque cria um Eulálio em desfalecência para que o próprio personagem se exponha e, logo após, se defenda. Os eufemismos em contraste com as discrepâncias usadas ao longo do romance são outro recurso linguístico que expõe o protagonista típico. “Matilde [...] era a mais moreninha das congregadas marianas que cantaram na missa do meu pai”. (BUARQUE, 2009, p.20). Assim conhecemos uma das versões de Eulálio para o dia em que conheceu Matilde.

5

Eulálio está tendo, no contexto do romance, provavelmente, a primeira experiência intensa com um mundo empírico que abarca fortemente os resultados negativos das evoluções contraditórias da história e, mais precisamente, do Brasil. As condições hostis às quais está sendo submetido são parte da realidade que ele não viu, principalmente por ignorância. O jeito é buscar consolo no passado, o motivo do livro, o Leite derramado. No capítulo quinto, sua vida profissional é mais citada – a vida que foi sempre atrelada à do pai senador.

É frequente, no contexto da velhice, as histórias que se repetem. Nessa obra, essas repetições muito acontecem e não são à toa – além de reforçar a confusão mental e nos depositar a dúvida com relação à realidade dos acontecimentos e ao modo que eles se sucederam, Eulálio nos informa, a cada vez, mais detalhes dos personagens e da sua história.

6

É o que acontece no capítulo 6: ele nos conta, novamente, do dia em que conheceu Matilde; porém, de outra maneira – com outras palavras, outros detalhes, outro ângulo de visão. No capítulo 4, Eulálio começa a história de uma maneira: “[...] quando minha mãe me tomou pelo braço para a comunhão”. (BUARQUE, 2009, p. 21). Já no capítulo sexto, esse mesmo momento começa diferente: “E foi como um choque elétrico quando mamãe tocou meu cotovelo, me convocando para a comunhão”. (BUARQUE, 2009, p. 30).

7

Cocaína, política, corrupção, vulgaridades, assassinato. Assim foi a vida do pai de Eulálio. Ele narra suas histórias como quem fala de acontecimentos corriqueiros a sua filha. Provar da cocaína aos 17 anos por sugestão do pai, ser iniciado sexualmente – como de fato eram iniciados os jovens do século passado – com prostitutas e, enfim, a morte do pai.

Sua mãe e sua filha teriam, naturalmente, a tristeza e a lamentação que não lhe cabem: o estado natural da desgraça. A mãe, pelas traições, pela falta de atenção e pela perda atroz do marido. A filha, pelo golpe de Amerigo Palumba, italiano que veio para São Paulo ver os seus frigoríficos serem incendiados por bandas antifascistas e, após, foi embora, deixando Maria Eulália grávida de Eulálio d’Assumpção Palumba. A partir daí, a árvore genealógica descrita pelo nosso protagonista vira uma verdadeira confusão. Como já dito, os acontecimentos mais recentes ele não consegue organizar – então confunde neto com bisneto e se perde em sua divagação. Desta maneira, fica difícil para que o leitor saiba exatamente como as coisas aconteceram.

Eulálio d'Assumpção Palumba, o garotão por nós criado, que cresceu rebelde com toda a razão. Já maduro entrou nos eixos, mas você deve lembrar quando ele meteu a cabeça de ser comunista. [...] Esse seu filho engravidou outra comunista, que teve um filho na cadeia e na cadeia morreu. [...] Mas que besteira a minha, o que morreu era outro Eulálio, um que parecia o Amerigo Palumba mais magro. [...] É uma tremenda barafunda, filha, você nem vai me dar um beijo? (BUARQUE, 2009, p. 38)

8

No capítulo oitavo sabemos que Eulálio foi representante de uma Companhia que vendia instrumentos bélicos (Le Creusot & Cie.). Dubosc era o engenheiro francês dessa Companhia, que o encontrara anos depois em um corredor do hospital do Exército. Eulálio confessa a sua certeza do “sucesso”:

Já eu sabia que as portas estavam apenas encostadas, meu pai passara por elas outras vezes. Por ser um jovem inexperiente, como o francês pela aparência me julgava, talvez amanhã eu me visse eventualmente perdido num labirinto com setecentas portas. Mas eu não tinha dúvida de que, para mim, a porta certa se abriria sozinha. (BUARQUE, 2009, p. 43)

Como ocorre frequentemente na narrativa, Eulálio, quando narra suas lembranças remotas, chega sempre à imagem de Matilde. Uma imagem construída quase que sem adjetivo algum, pois os predicados dela parecem ser todos reduzidos à fala e às memórias de Eulálio, que demonstra por ela uma admiração camuflada pelo desejo e talvez a veja apenas como bengala, suporte.

9

No capítulo nove existe uma breve tomada de consciência do narrador-personagem, que conversa com os seus companheiros de quarto e, mais tarde, com o médico – tanto com relação aos seus devaneios quanto ao seu caráter:

Mas minha linhagem não me faz melhor que ninguém. [...] Hoje sou da escória igual a vocês, e antes que me internassem, morava com minha filha de favor numa casa de um só cômodo nos cafundós. Agi como um esnobe, que como vocês devem saber, significa indivíduo sem nobreza. (BUARQUE, 2009, p.50)

Logo após, Eulálio volta a se gabar, em delírio, de suas descendências:

[...] meu pai, político importante, além de homem culto e bem-apessoado. Saiba o doutor que meu pai foi um republicano de primeira hora, íntimo de presidentes, sua morte brutal foi divulgada até em jornais da Europa, onde desfrutava imenso prestígio e intermediava comércio de café. [...] E voltarei para puxar seus pés, e vocês vão dormir na rua. (BUARQUE, 2009, p. 53)

10

No capítulo dez, Eulálio cita pela primeira vez o sumiço de Matilde. A Le Creusot o demite num momento político delicado e podemos perceber o início da decadência de sua família. Eulálio lembra da maneira grosseira com a qual o nome de seu pai caíra na boca do povo – corno ou assassino? – e, de maneira nostálgica, exalta o passado no qual ele vivia próximo à civilização por intermédio do pai. É constante, na obra, a concepção comum daquele tempo em que a Europa representava a civilização e, portanto, é reforçada a ideia de que o Brasil e os brasileiros (alguns em especial) representam o não civilizado – ainda que esses desfrutem de uma condição financeira superior à da sua família num momento de decadência. O determinismo, então, fica explícito:

[...] e vi pouco a pouco esvaziar meu prestígio no Lutétia, talvez porque já me falhasse o francês fluente do meu pai [...] e havia sempre uma mesa de brasileiros exaltados no recinto, falando de reses, engenhos, terras, dinheiro. É essa gente do Norte, costumava dizer meu pai, e aqueles homens gargalhantes o superavam de longe em matéria de gorjeta, que pagavam com alarde. [...] Eu me perguntava se não teria também adquirido o tal visgo da terra, que segundo meu pai era próprio dessa gente do Norte. (BUARQUE, 2009, p.58)

11

O capítulo onze é o capítulo em que a temática do ciúme começa a ficar em evidência. Ao se dirigir à enfermeira, Eulálio está a procura, ainda, da presença de Matilde – logo no início do capítulo ele mostra que o tempo lhe deu uma nova perspectiva do que é o ciúme; ao cortejar a enfermeira, ele parece prometer que, se pudesse, não cometeria os mesmos erros que cometeu com Matilde: “Não vou criticar

seus vestidos, seus modos, seu linguajar, nem mesmo seus assobios.” (BUARQUE, 2009, p. 61).

O ciúme de Eulálio era parte de sua obsessão por Matilde. Ele conta ainda que ocorria com seus avós – do reumatismo da sua avó, que para ele era o próprio ciúme, pois seu avô decidiu cuidar da esposa isolando-a num chalé no areal de Copacabana para banhos terapêuticos.

A obsessão está impressa no discurso de desaprovação de Eulálio. Matilde falava com os empregados, com as babás, e adorava ficar na cozinha. A vergonha de Eulálio parece ser um misto de apreciação e repulsa – o exotismo e a naturalização do brasileiro estão em Matilde. Por isso, talvez, observemos um certo prazer que Eulálio tem ao elucubrar as situações de adultério.

12

No capítulo 12, Eulálio lembra do assassinato do pai e do seu casamento com Matilde, que era filha de um suposto adversário político dele (o pai de Eulálio era conservador e o pai de Matilde era liberal) e por isso fingiu gravidez para poder se casar. Ao lembrar da infância, sabemos que Eulálio foi uma criança mimada, que apanhava da mãe. A questão do negro, que desde o início da obra é fortemente representada, aparece mais uma vez: “E agora lhe perguntei *en passant*, ao sair da biblioteca, por que ela nunca me contara que tio Badeco Montenegro tinha cabelo pixaim.” (BUARQUE, 2009, p.75).

Além do uso do termo pejorativo, observamos que o negro ali é o contraste; o diferente; como se fosse preciso contar aos descendentes que houve um negro na família. Ainda iremos estudar a questão da figura do negro em *Leite derramado* relacionando-a com *Memórias póstumas de Brás Cubas*, no capítulo 3.

13

No capítulo 13, Eulálio começa a traçar uma espécie de árvore genealógica. Desprezando o presente, afinal sua filha o internou e ele é sustentado pelo tataraneto, ele se gaba de suas ascendências e a isso apenas dá importância. O interessante é ver o passar do tempo em sua narração; os nomes de seu pai e de seu avô se tornaram nomes de praças, travessias, rodovias e até ruas sem saída em contextos históricos diversos – as

invasões, a ditadura, a democracia etc. – e a fazenda da raiz da serra, que de área rural passou a ser ocupada por indústrias e rodeada por algumas favelas com a crescente industrialização. O delírio o faz confundir o tempo da narração e dos acontecimentos. Os fatos marcantes de sua trajetória ficam explícitos, como a desapropriação na fazenda da raiz da serra. A partir daí, Eulálio conta o episódio com seu genro italiano, Amerigo Palumba – ele sugeriu e induziu Eulálio a vender o casarão de Botafogo a uma empreiteira –, o que desencadeou uma série de mudanças na história da família Assumpção. Ao sacrifício do casarão de Botafogo e a posterior mudança para o chalé em Copacabana, num momento em que Eulálio tinha apenas sua mãe (doente e disfásica) e juntos contavam com a pensão vitalícia de seu pai, segue-se a morte dela.

14

Eulálio, ao falar da desaprovação de sua mãe por Matilde, acaba por demonstrar que talvez ele idealizasse a imagem da esposa a partir da imagem da mãe. Matilde era simples e espontânea, além de ter a pele “quase castanha”. Os motivos da sua vergonha preconceituosa e de sua desaprovação em sintonia com a mãe eram também motivos de sua obsessão. Verdadeiramente, Eulálio, ao tornar exótica a imagem de Matilde, a inferiorizava e se mostrava obcecado por essa sensação de ser superior.

A babá de Eulalinha, a filha de Matilde e Eulálio, era a irmã caçula de Balbino, o escravo de sua infância. Matilde gostava de Balbino, gostava de ficar na cozinha e era constantemente criticada por Eulálio. Há, nesse capítulo, um jantar na casa de sua mãe; nele Dubosc chega atrasado com empadinhas para os criados (que as comem com vinho estragado) e rosas para Matilde e para a mãe. Nesse capítulo, os diálogos parecem nos apresentar a personagens típicos – os criados, personagens colocados à periferia da narração de Eulálio; a Europa, mais uma vez, como civilização maior, aquela que está à frente (Matilde se informou sobre os xavantes no Cinema Pathé); a dependência financeira que Eulálio tem de sua mãe; a cena crucial do assassinato de seu pai e a o fetiche presente na relação de Eulálio com Matilde, evidentes nesse trecho da obra:

Dispo Matilde com os olhos, mas ao invés de vê-la nua, vejo o vestido sem o corpo dela. Vejo-me a cheirar o vestido, a alisá-lo por fora e por dentro, a agitá-lo para ver o caimento da seda, vou levá-lo. (BUARQUE, 2009, p.86)

15

Eulálio, neste capítulo, acredita que está se dirigindo a sua filha, e não mais à enfermeira. Ele fala principalmente da sua vida após o sumiço de Matilde. Viveu como um ermitão, embora tenha tido outras mulheres – as putas ele não deitava no leito conjugal e algumas damas disponíveis não aceitavam vestir as roupas de Matilde. Enquanto os edifícios se erguiam à sua volta, Maria Eulália crescia “nas sombras da casa assombrada”, descuidada por parte de Eulálio, que a confiava à Balbina. Junto com a lembrança e a saudade de Matilde, que de fato virou uma espécie de fantasma, Eulálio resgata o ciúme e com ele formula hipóteses para o sumiço de Matilde – ela poderia estar grávida de outro homem, por exemplo. O paradeiro dela e a imagem que ele construiu para a filha também se apresentam em meio a repetição de alguns episódios já narrados no livro (com diferenças sutis), explicitando um dos princípios formais do livro:

Se com a idade a gente dá para repetir casos antigos, palavra por palavra, não é por cansaço da alma, é por esmero. É para si próprio que um velho repete sempre a mesma história, como se assim tirasse cópias dela, para a hipótese de a história se extraviar. (BUARQUE, 2009, p. 96)

16

Eulálio assume o comportamento mimado de sua infância e começa a ameaçar quem está ao seu lado. Cita que apanhava na infância e nos apresenta um elemento fundamental na obra – o chicote que seu pai herdou de seu avô:

Mas assim que voltar da Europa, se ouvir falar que deram na cabeça do filho, vai distribuir chibatadas às cegas por aí. Vai açoitá-los todos, não importa se homem ou mulher, vai soltar o azorrague em vocês como meu avô no velho Balbino. O Balbino nem era mais escravo, mas dizem que todo dia tirava a roupa e se abraçava num tronco de figueira, por necessidade de apanhar no lombo. (BUARQUE, 2009, p.102)

Na verdade, o chicote foi comprado em Florença por seu tetravô com o intuito de fustigar jesuítas e, por isso, Eulálio o chama de “chicote histórico”.

Aqui, cabe uma análise da simbologia desse chicote. Um chicote histórico, usado para fustigar e torturar. Chico Buarque parece construir, a partir do singular (a herança de um chicote de família) e o universal (o que o chicote simboliza como instrumento feito por homens para um determinado fim) uma situação típica: quando Eulálio ameaça seus companheiros de quarto e os funcionários de um hospital público com um chicote histórico, ele está demonstrando que as contradições da sociedade brasileira resistem até mesmo ao tempo:

Papai vai simplesmente pô-los no olho da rua, e esse será o pior flagelo para vocês, que emprego igual não hão de encontrar em lugar nenhum. Não falo só pelo salário em dia, pela casa dos fundos onde vocês se embriagam e se masturbam, pelas provisões de boca que vocês devoram, ou pela folga quinzenal e a gratificação natalina. Falo também pelo trato pessoal que mamãe lhes concede, os pequenos furtos que ela releva, as roupas que lhes doa ainda em bom estado. (BUARQUE, 2009, p.102)

Com esse episódio, não poderemos chegar, então à conclusão de que a escravidão não acabou no Brasil?

17

O capítulo 17 é o capítulo no qual Eulálio confabula sobre o provável caso entre Matilde e Dubosc, personagem pelo qual ele também parece nutrir uma espécie de obsessão. Por fim, há o episódio em que Matilde dança com Balbino e o ciúme se une ao racismo. É importante notar como o ciúme, aspecto singular de Eulálio, pode ser relacionado ao desenvolvimento da humanidade, estrada de um progresso contraditório e irreversível:

Àquela hora eu não fazia ideia de onde estava, na minha estrada não batia sol, eu seguia imerso numa sombra verde. Já me convencera de que ia na direção errada, mas a estrada se estreitou a tal ponto que era impossível fazer meia-volta. Eu pisava fundo no acelerador, a gasolina se acabava, eu odiava a floresta por ter entrado nela. (BUARQUE, 2009, p.114)

O capítulo 18, mais centrado no presente da narração, demonstra a decadência da linhagem familiar dos Assumpção – Maria Eulália teria torrado todo o dinheiro que lhes restava, Eulálio teria vendido o chalé por sugestão de uma pintora companheira dela e trocado por dois apartamentos. Eulalinho, o filho de Maria Eulália, foi como o filho que Eulálio não teve, até o momento em que se diz comunista e foge para a vida clandestina. Já estamos no período da ditadura e a casa deles é invadida pelos militares, que confiscam o chicote. Ao falar do bisneto, de mesmo nome, Eulálio narra a mesma história do neto, mudando apenas o fim que, com confusão, parece apontar para a morte dele.

Ao reclamar de sua situação no hospital em que está e de suas dores físicas, Eulálio acaba por falar, também, das dores da sua história – inevitavelmente atrelada à história do desenvolvimento da humanidade.

Os bens que me restam, não os vou deixar para uma filha que me internou à força, mesmo imobilizado eu estaria muito melhor em casa. Minhas dores eram crônicas, eu já previa onde e quando iam doer. Mas aqui sinto dores que não são minhas, devo estar com uma infecção hospitalar. (BUARQUE, 2009, p. 119)

Ao se desvencilhar com nostalgia de sua história esplêndida, Eulálio se vê obrigado a olhar não só para o próprio umbigo, mas para a dor dos outros que o cerca – que, finalmente, faz de todos iguais. Aí, então, sente as dores que não são suas cronicamente, mas historicamente.

19

No capítulo 19, Eulálio dirige a palavra à sua mãe. Repete o episódio da festa anterior ao assassinato de seu pai; pede para que visitem a sua casa à procura de uma foto que, se seu pai visse, talvez pudesse impedir o assassinato dele; narra a decadência que aos poucos e cada vez mais nitidamente vai atingindo a sua família; Matilde cada vez mais introspectiva e catatônica; seu ciúme obsessivo que dá origem a devaneios e o, aparentemente, último episódio em que a viu.

No entanto, ainda que Eulálio fale da sua possível intervenção no seguir dos fatos que levaram ao assassinato de seu pai, ele logo duvida que sua ação pudesse surtir

feito. Era como se seu pai tivesse mesmo de morrer, jáque estava atrelado a seu tempo e não seria natural nem fácil se adaptar a outros tempos:

(...) porque talvez tivesse a intuição de que em breve os tempos seriam outros, e meu pai jamais se prestaria a permanecer num tempo que não era o seu. Sua fortuna no estrangeiro estava para evaporar, e não consigo imaginá-lo sem suas viagens anuais à Europa, seu camarote, seus hotéis, restaurantes e mulheres de primeira classe. Na política, a civilidade daria lugar ao cabotinismo e ao espalhafato, e tampouco vejo meu pai pedindo votos em praça pública, subindo em palanques, apertando a mão de populares, sorrindo para fotografias com a roupa suja de gordura. (BUARQUE, 2009, p. 131)

A partir dessa afirmativa, podemos pensar que Eulálio, diferentemente de seu pai, foi um homem que passou a viver num tempo que não era o seu – ele não conseguiu se adaptar às mudanças (contraditórias, mas inevitáveis) do desenvolvimento histórico. Lembrando-nos de Brás Cubas, “um defunto autor” que morreu muito mais jovem que Eulálio e só depois relatou a sua existência, poderíamos pensar que Eulálio é como um filho de Brás Cubas que pôde e teve que viver mais para se deparar com o progresso contraditório da humanidade?

20

A memória de Eulálio nos leva à ditadura. O neto de Maria Eulália, bisneto de Eulálio, nasceu no hospital do exército e, como sua mãe morrera em trabalho de parto, foi confiado a eles, seus parentes mais próximos. Foi Eulálio que tentou cuidar do bisneto, porque Maria Eulália “perdeu muito da sua finesse depois que se misturou com uma gente de maus bofes” (BUARQUE, 2009, p.146) e resolveu ser atriz.

Maria Eulália usava as roupas de Matilde para figurino de suas peças e o retrato do avô para o cenário. Tinha ideais libertários, queria representar os anos 20. Maria Eulália falava sozinha, lembrando a disfasia da mãe, do qual o paradeiro apenas suposições existiam e chegavam a ela. Seu neto “pretejou” e ao se tornar um jovem, Eulálio entendeu que, de fato, um neto comunista jamais se juntaria com uma “moça de pedigree.” Então vemos a questão do negro passar pelos anos como algo que de fato não muda, afinal não havia mais vaga para Eulalinho na escola da infância do avô e, ao ir para uma escola pública, a maior preocupação da família estava relacionada às raízes que não podiam se perder. No entanto, o menino que parecia apenas benevolente se

tornou um homem mulherengo e namorou a filha da cunhada de Eulálio. Ao visitá-la, atentou-se para o endereço, que era o mesmo do antigo chalé onde morou com Matilde – então vê-se que o tempo passou também pela arquitetura, pelas construções. A cunhada ordena que Eulalinho se afaste de sua neta – claramente pela cor de sua pele, que destoava da pele branca da menina.

Eulalinho morre com 6 tiros, de maneira semelhante à do pai de Eulálio, que também quis limpar a boca suja de sangue e foi impedido. Ali, para Eulálio, estava o fim da linha dos Assumpção.

21

Eulálio invade o quarto de Dubosc no Palace e cria não só a imagem de Matilde em sua cama, mas toda uma história de fuga para os dois. Então imagina que Matilde, motivo de encanto para a metrópole francesa pelo seu maxixe, seu francês esdrúxulo e sua beleza mestiça, se cansaria da Europa. Com seu espírito simples, não desfrutaria como devia da cultura e da arte de lá. Sem ser consolada por Dubosc, que também não aguentaria viver com uma mulher como Matilde, seria repatriada. Eulálio compara suas ações e reações ciumentas com relação à Matilde como as de um alcóolatra com relação ao álcool. E foi com essa sede que ele entrou no quarto de Dubosc e o surpreendeu com a mulher do médico, enquanto o próprio médico levava Matilde para um sanatório.

22

Eulálio está tão preso ao passado que ainda esperava pelo dinheiro da desapropriação da fazenda da raiz da serra. À esta altura, já está se lembrando dos tempos em que passou a não ter mais nada – o tataraneto o roubava, teve de cortar os gastos supérfluos e passou a dormir agarrado com a carteira. Maria Eulália vendera as joias de Matilde e a sepultura da família, e ainda ouvira mais uma hipótese para o fim de sua mãe – teria sido suicida.

Ao se fixar no presente e ameaçar as enfermeiras e companheiros, Eulálio se defende ao citar seu tataraneto, que era traficante e usava cocaína com ele já quando estava em idade avançada, a sair por aí conversando com policiais. O racismo de Eulálio se mostra imutável com o tempo; é como se o preconceito apenas passasse a se relacionar e a se adequar com o momento histórico:

Visto que o assunto não rendia, perguntei-lhes se estavam felizes aqui ou se pretendiam voltar para a África. Opinei que servir na polícia era um grande progresso para os negros, que ainda ontem o governo só empregava na limpeza pública. (BUARQUE, 2009, p.175)

Um empréstimo não quitado leva um pastor a ir conhecer o apartamento de Eulálio e Maria Eulália como caução. Por piedade, o pastor oferece um teto provisório para os dois, de um cômodo só e pegado à sua igreja. Maria Eulália torna-se evangélica fervorosa e Eulálio, sozinho, se perde em seus devaneios e repete o episódio do azulejo e dos cavalos marinhos, até que cai.

23

Eulálio tem consciência de que troca o nome da enfermeira, reclama de sua condição mais uma vez, descreve o horror do hospital, que recebe jovens e malcriados em geral, e demonstra ciúmes pela enfermeira, como se nela também visse Matilde.

Do “baú repleto de reminiscências inéditas”, Eulálio continua a falar de novas hipóteses para o desaparecimento de Matilde, mas também cita uma carta do médico que nunca abriu por acreditar que estava fazendo a vontade de Matilde; e por isso também acabamos por não saber o paradeiro de Matilde.

Chico Buarque finalizou o romance unindo duas pontas de uma linha do tempo – ao narrar a morte de seu tetravô, Eulálio parece estar narrando a sua própria morte.

CAPÍTULO 1 – FORTUNA CRÍTICA

Neste capítulo, faz-se uma revisão da fortuna crítica disponível sobre *Leite derramado* (2009). A maior parte dos estudos encontrados sobre a obra não se desvencilha da perspectiva histórica. É comum a concepção de que Chico Buarque faz um panorama histórico da sociedade brasileira. As pesquisas irão, no entanto, se diferenciar em seus recortes. Algumas pesquisas detêm-se na temática da memória, do ciúme; outras na análise dos personagens (em especial Eulálio e Matilde). É interessante, também, a quantidade de estudos comparativos entre Chico Buarque e Machado de Assis. Partindo de *Leite derramado*, encontraremos análises entre ele e *Dom Casmurro* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

Aqui, apresentamos uma revisão de estudos que se aproximam mais do interesse deste trabalho, que está relacionado com a dialética literatura/história e também com as aproximações entre Machado e Chico Buarque.

Os trabalhos escolhidos para essa exposição e breve análise e que se concentram na relação entre o romance e a história do Brasil são os de Flávia Helena, Leinimar de Jesus Alves Pires e o estudo em conjunto de Alice Atsuko Matsuda, Angela Maria RubelFanini e Wilton Fred Cardoso de Oliveira. Também apresentamos o trabalho de Marco Antônio Franklin de Matos, que reivindica a memória como solução literária para a representação da história do Brasil e também aproxima *Leite derramado* da obra de Machado, assim como o de Aluísio Barros de Oliveira, que estuda justamente as evocações machadianas em Chico Buarque.

Flávia Helena, em “Avanço e retrocesso: configurações da modernização brasileira em *Leite derramado* de Chico Buarque” (2011), tem como objetivo fazer uma análise do romance sob um viés materialista; “de que modo essa obra configura questões cruciais do contexto sócio-histórico brasileiro contemporâneo, ressaltando assim as possíveis mediações entre ideologia, formação sócio-histórica e objeto artístico”(2011, p.1)?

Já na introdução, Flávia traça um paralelo entre *Leite derramado* e *Dom Casmurro* – relacionando, como tantos trabalhos, Chico Buarque e Machado de Assis. Para tal paralelo, a busca é pela aproximação temática – a sociedade patriarcal –, pelas dissonâncias dadas principalmente pelo contexto social e histórico em que foram escritas e pelas distinções entre os protagonistas dos dois romances.

Observando que *Leite derramado* é uma obra que reflete a manutenção das contradições presentes na sociedade, Flávia reivindica a configuração de um processo de modernização contraditório contida no romance e é o modo como esse processo é apresentado que recebe a atenção desse estudo – de que maneira o modo *TÍPICO* de apresentação do processo no romance pode ser revelador das contradições?

Em seguida, o paralelo entre Bentinho e Eulálio é brevemente discutido – com o endosso de Schwarz, o ciúme e o patriarcado são os pontos convergentes entre as obras e os protagonistas. Um ponto divergente citado pela autora é a condição dos dois narradores em seu momento de escrita: Bentinho, que pertencia à classe dominante; e Eulálio, a figura da decadência.

O estudo, evidentemente, tem seu foco de análise em *Leite derramado* – a questão formal da narrativa, o racismo e todas as preconceitos contidos na estrutura do romance como manifestação de uma necessidade de superação ainda presente nos dias atuais e também o ponto de vista e histórico de Chico Buarque (seu heterônimo da época da ditadura militar, sua fala sobre o racismo etc).

“Que espécie de modernização é essa que se constitui de maneira a preservar uma configuração social de tal modo anacrônica?” e “O que faz com que tais valores sejam tão socialmente entranhados de modo a se manifestarem de forma veemente como o são no romance?”. Essas são as questões principais do estudo; o que justifica o paralelo entre *Dom Casmurro* e *Leite derramado* principalmente porque o último reitera os processos já expostos pelo primeiro cento e vinte anos antes – e a questão que estaria no cerne da constituição da sociedade brasileira e também do romance de Chico Buarque é a associação entre liberalismo e escravidão.

No entanto, no artigo de Flávia Helena, as questões principais propostas no estudo não são consideravelmente desenvolvidas – o enfoque materialista, as circunstâncias propiciadoras de valores e ideologias em *Leite derramado* e as causas da sua manutenção – e o foco, ao longo do artigo, parece restringir-se à questão do preconceito racial (uma evidência de uma modernização contraditória entre muitas outras).

Em suma, o texto toca em pontos relevantes sobre os ‘avanços retrógrados’ da sociedade brasileira, mas investiga pouco como eles são refletidos na construção das obras.

Outra autora que estuda *Leite derramado* como panorama do Brasil é Leinimar Alves Pires, que, em seu estudo “Retratos do Brasil por Leite derramado de Chico

Buarque” (2010), reivindica que a memória seja o canal condutor das reflexões político-culturais da atualidade e do contexto mundial.

Uma breve análise dos personagens é feita — eles seriam o exemplo da distância entre um passado glorioso e um passado deprimente; Maria Eulália, a filha de Eulálio, é, por si só, a imagem do fracasso, porque é mal sucedida e, pela sua própria existência, malquista pela família. O neto, o bisneto e o tataraneto de Eulálio demonstram a continuidade do declínio da linhagem familiar.

A autora aborda algumas características e situações que reúnem as contradições contidas no processo histórico-político-cultural brasileiro e que foram refletidas na obra de Chico Buarque: o nepotismo, a impunidade, o racismo e o conservadorismo.

Portanto, o trabalho de Leinimar parece reivindicar que, através da memória, a política, a biografia, a cultura, enfim — “os perfis e retratos do Brasil” — são refletidos e induzem à reflexão do leitor.

Alice Atsuko Matsuda, Ângela Maria RubelFanini e Wilton Fred Cardoso de Oliveira se embasaram na crítica literária de Antonio Candido para a produção de “*Leite derramado: Uma narrativa da decadência do Brasil*” (2013). Nesse estudo, *Leite derramado* é abordado em uma perspectiva literária histórica e se insere na tradição da literatura que problematiza a realidade nacional, na medida em que é como um mapeador do Brasil nos séculos XIX e XX. Eles buscam, principalmente, saber como Chico Buarque extrai dos dados externos a matéria ficcional que constitui a obra e como revisita os discursos nacionalistas literários anteriores a ele. O estudo tende para a conclusão de que há uma visão arquitetônica parcialmente desiludida com relação ao tempo presente que convive com uma saudade do passado nacional.

Leite derramado estaria incluso na tradição da literatura nacionalista principalmente porque Chico Buarque, como outros autores dessa tradição,

trouxe não somente o externo dos tempos hodiernos, mas debruçou-se e debruça-se sobre a história do Brasil, resgatando as suas raízes, a alma brasileira, permitindo ao povo dar continuidade à sua narrativa de forma humanizadora. (MATSUDA, A. A. *et al*, 2013)

O autor lança-se para o passado recuperando a tradição e avaliando as contradições históricas, bem como mergulha no presente analisando os reveses de nossa sociedade contemporânea, dialogando com o cânone do construto literário nacional, para nele, como intérprete da nação brasileira, posteriormente se inserir.

Para dar mais atenção à memória no romance, temos o estudo de Marco Antônio Franklin de Matos, que, nesse trabalho, propõe que Chico Buarque encontrou uma solução literária original que, segundo ele, até então não foi destacada pela crítica literária: “O que dá consistência ao memorialismo de Chico é a técnica da *confusão premeditada e organizada pelo narrador*.” (MATOS, 2009).

Portanto, o princípio formal do texto, para o autor, seria a ambiguidade – ela seria o ponto central do discurso narrativo. É também interessante perceber que a noção de universal e singular, inevitavelmente, permeia algumas análises. Nesse caso, também ao comparar a obra de Chico à obra de Machado, o autor cita não só o que seriam os problemas singulares (marido ciumento e agressivo) como os universais:

Tanto quanto o Bentinho de Machado, o Eulálio de Chico ergue-se diante de todos não apenas como o marido ciumento e agressivo, e sim como o representante típico de uma elite que ainda domina nosso País, alheia aos ventos da democracia e temerosa das reivindicações dos de baixo. (MATOS, 2009).

Finalmente, temos um estudo que se dedica prioritariamente a aproximação entre Chico Buarque e Machado de Assis. Aluísio Barros de Oliveira, em “Evocações Machadianas em *Leite derramado* de Chico Buarque”, demonstra que o narrador de *Leite derramado* (2009) se assemelha, em certos aspectos, com os narradores machadianos de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Dom Casmurro* (1899). As referências usadas estão em Adorno (2008), Candido (1977) e Schwarz (1990).

Após apresentar um panorama resumido da carreira de Chico Buarque, Oliveira expõe críticas positivas feitas por José Saramago, Luís Fernando Veríssimo e José Miguel Wisnik ao livro *Budapeste* – último livro de Chico publicado antes de *Leite derramado* – e inicia a demonstração proposta pelo método comparativo.

Primeiramente, o autor apresenta *Leite derramado* em sua abordagem e forma – uma obra que tece o curso da trajetória decadente da família brasileira em 200 páginas de linguagem concisa e enxuta. Citando trechos do livro, Oliveira mostra como Eulálio, o narrador-personagem, se desempenha na narração de sua vida e como denuncia a si próprio através dos desabafos entre delírios – ele está com seus cem anos, em um hospital público, a lembrar da sua história. Os narradores-proprietários de Machado de Assis, forma Oliveira como se refere aos narradores-personagens machadianos, são evocados e revelados principalmente nesses momentos de lembrança e confusão mental do narrador-personagem de Chico:

Antes de exhibir a alguém o que lhe dito, você me faça o favor de submeter o texto a um gramático, para que seus erros de ortografia não me sejam imputados. E não se esqueça que meu nome de família é Assumpção, e não Assunção, como em geral se escreve. (Buarque, 2009, p.18)

Para discutir as semelhanças entre o estilo de Chico Buarque e Machado de Assis, Oliveira usa as abordagens de Adorno (2008) e Rosenfeld (1996, p.92) sobre o romance moderno. Adorno se refere à posição do narrador ao constatar que o intenso subjetivismo tem sido imposto ao preceito épico de objetividade. O relato passa a não ser mais suficiente para o que se quer dizer – o romance deseja romper com a linguagem discursiva.

Marcel Proust foi o primeiro romancista que rompeu com a linguagem discursiva – ainda assim, de forma moderada – e ao seu estilo se aproximam, em algum nível, Machado e Chico. Nos três autores, o mundo passa a ser representado por vivências subjetivas e a cronologia é relativa.

Em *Leite derramado*, à primeira vista, o recurso narrativo é o discurso direto. Porém, o que acontece é uma mistura de vozes (a do narrador e a do personagem, que nesse romance são os mesmos) na qual, via monólogo interior, segundo Perrone-Moisés, Chico Buarque domina as associações livres e as falsidades fazendo com que o leitor reconstrua os acontecimentos e leia entre linhas as verdades que o próprio personagem não consegue enfrentar.

Ao citar *Candido*, Oliveira explicita mais um aspecto comum entre Proust, Machado, e, conseqüentemente, Chico Buarque – a relação entre o fato real e o fato imaginado no que se refere ao ciúme, razão e loucura.

Evocando Bento Santiago, Oliveira afirma que Eulálio amou Matilde de maneira obsessiva, assim como Bentinho amou Capitu. Sobre o paradeiro de Matilde não se sabe a verdade – a mente do narrador-personagem ora diz uma coisa, ora outra. Como Bentinho, Eulálio também recebia visitas de outras mulheres para suprir a falta da amada. Oliveira cita, além desses dois aspectos, a tentativa dos dois narradores de atar as duas pontas da vida, mas não desenvolve a comparação.

Para falar da evocação de Brás Cubas em Eulálio Assumpção, o autor reservou apenas um parágrafo. Segundo ele, as semelhanças estão no contraste entre posses e ausência de esforço, superproteção do pai e "gravatas, charutos, negócios, bens imóveis e uma possível carreira política a ser herdada no final".

Em suas considerações finais, Oliveira comenta – ou tenta justificar – a brevidade de suas comparações e atribui aos escritos machadianos um caráter quase atemporal, explicitado na permanência dos mesmos como influência nos escritos atuais (em *Leite derramado*, por exemplo). Assim, da mesma maneira que os escritos de Machado persistem em nossa época, os objetos das obras de Machado de Assis também permanecem – tantos Brás Cubas e Bentinhos ainda vivem conosco, e às vezes até muito mais perto do que pensamos. Os Eulálios que o digam – e é isto que Chico Buarque deixa visível, segundo o autor, ao pretender fazer um diagnóstico crítico da sociedade brasileira contemporânea.

O artigo de Aluísio de Barros Oliveira não desenvolve suficientemente as semelhanças entre Machado e Chico Buarque. O autor, em suas comparações, não aborda importantes semelhanças entre Eulálio, Bentinho e Brás Cubas. Por exemplo, não só não se sabe, ao fim de *Leite derramado*, do paradeiro de Matilde, como também permanece a dúvida se ela traiu ou não traiu Eulálio – impasse presente também em *Dom Casmurro* com efeitos decisivos para a construção do narrador-personagem. Além da forma subjetiva de narrar presente nos dois autores e nas três obras (*Leite derramado*, *Dom Casmurro* e *Memórias póstumas de Brás Cubas*), há, acima de tudo, "uma crítica social não direta, uma auto-exposição involuntária de um figurão" (SCHWARZ, 2009). Enfim, sabe-se que seria impraticável que o autor se propusesse a listar todos os aspectos comuns às obras, mas a expectativa provocada enseja o aprofundamento das observações acerca dos aspectos relativos à comparação entre essa obra de Chico Buarque e as de Machado de Assis.

Assim sendo, as ideias de Oliveira são válidas e levam o leitor a procurar ainda mais as evocações machadianas em Chico Buarque. A sua leitura torna-se, portanto, indispensável para estudantes, pesquisadores e profissionais de Letras que busquem os paralelos entre a literatura brasileira ao longo do tempo.

A conclusão à qual podemos chegar é a de que as análises citadas acima atestam a incontornável relação entre o romance e a história do Brasil. O enfoque materialista; o questionamento acerca da manutenção de ideologias contraditórias; a questão do negro no romance; o ciúme, a razão e a loucura como temáticas comuns em Chico Buarque e Machado de Assis; seus objetos comuns para a produção de sua obra literária, além da reconhecida semelhança entre Brás Cubas e Eulálio D'Assumpção pelo menos em suas características de homens de posse sem esforço algum; a obra como diagnóstico crítico da sociedade brasileira contemporânea; a memória como recurso para a reflexão dessa

sociedade, assim como a técnica de confusão premeditada e organizada pelo narrador; a ambiguidade desse narrador, que é representante típico de uma elite que ainda domina nosso país; a inserção de *Leite derramado* como um romance da tradição da literatura que problematiza a realidade nacional, e, por fim, a inegável indução à reflexão no leitor – tudo isso chama a atenção de quem decide estudar o romance que estamos estudando.

Portanto, o que o presente estudo pretende trazer de “novo” é o enfoque da crítica literária dialética. Os pontos já estudados podem se relacionar conjuntamente quando estudados à luz do realismo e de uma de suas bases metodológicas, a tipicidade. Como obra realista, *Leite derramado* é, de fato, essa obra que nos apresenta um panorama social – e, ainda assim, um mundo fechado em si mesmo. Através, principalmente, da tipicidade, o romance é um mundo no qual a essência está resgatada, diferentemente de como se dá no mundo empírico, que nos autoriza apenas a visão da aparência. A memória de Eulálio é como um lembrete destinado à sociedade brasileira, que parece ter memória curta e pouco senso histórico. Apresentando a construção de valores e ideologias e os relacionando com o presente, é como se houvesse uma certa luz sob o que parece estar obscuro. Pode ser negativo o que se enxerga, mas é aí que entra a função desfetichizadora da arte. Ao nos depararmos com uma obra de arte como essa, temos uma visão panorâmica de algo que está fragmentado; temos a visão humanizada do que está desumanizado e uma visão desfetichizada do que está fetichizado, e então nos damos conta de nossas próprias contradições e, a partir daí, somos movidos à superação delas:

a arte quebra a imediatez da vida cotidiana para poder apresentar um reflexo vivo da realidade. Para captar a astúcia da realidade, para fazer despertar as possibilidades adormecidas no cotidiano, o artista cria *personagens típicos vivendo situações típicas*. (FREDERICO, 2013, p. 85)

Para entendermos melhor como a crítica literária dialética pode ser aplicada na análise de um romance como *Leite derramado*, no próximo capítulo expõem-se os conceitos lukacsianos de realismo e tipicidade.

CAPÍTULO 2 –REALISMO E TIPICIDADE

2.1 Realismo

Lukács parte dos poucos estudos de Marx e Engels acerca da literatura para formular a sua teoria. No texto “Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels”(2010), ele traça o percurso crítico que reconhece no realismo o método de representação artística da realidade, que, segundo ele, é o critério necessário para a criação e o julgamento de uma obra de arte.

Para começar o estudo sobre os conceitos lukácsianos acerca do realismo, iremos fazer um breve resumo desse percurso.

Apesar de terem sido breves as anotações sobre os problemas capitais da literatura em Marx e Engels, é possível identificar nelas uma unidade conceitual orgânica e sistemática. Marx nunca se desvencilhou do materialismo histórico – nunca abandonou a convicção de que a única ciência unitária é o processo unitário da história. A história, para Marx, é o mote para que se possa entender e descobrir as leis gerais e particulares da natureza, da sociedade e do pensamento. Porém, há que se ter cautela para não confundirmos isso com um relativismo histórico. Por estarmos falando do método dialético, sabemos que nele o relativo e o absoluto são uma unidade contraditória, mas, e por isso mesmo, indivisível. O relativo está no absoluto – na verdade absoluta, por exemplo, o relativo pode estar ligado ao contexto histórico (tempo e circunstâncias).

Se continuarmos pensando nesse sentido, será natural o entendimento de que nenhum ramo particular da ciência tem uma história própria e isolada. É claro que parte dessa história é autônoma, porém, segundo Marx e Engels, seria impossível compreender o desenvolvimento da ciência apenas com comprovações empíricas, ou com as condições contidas nas experiências possíveis, na realidade objetiva. Afinal, essa realidade objetiva é apenas um momento do tecido da história – existe como parte integrante de um conjunto formador do desenvolvimento histórico. Quando tocamos no desenvolvimento histórico, estamos falando, também, inevitavelmente, das complexas interações que o definem. Nisso, a economia assume papel principal.

Para se explicar a literatura, então, devemos englobá-la no quadro geral do desenvolvimento histórico. Gênese, essência, valor estético, influências das obras

literárias – tudo isso é parte de um processo social geral e unitário que acontece quando o homem, enfim, se apropria do mundo pela sua consciência.

Portanto, a estética e a história marxista da literatura e da arte fazem parte do materialismo histórico e são uma aplicação do materialismo dialético. É a partir do primeiro que se pode entender a gênese da arte e da literatura. Mas quais são as leis gerais básicas do materialismo histórico?

O materialismo histórico vê a economia como um princípio determinante do desenvolvimento histórico. Desse ponto de vista, as ideologias seriam secundárias no papel de determinar o processo evolutivo de um conjunto histórico. No entanto, elas não são meras consequências de um termo primário (a economia). Por isso a dialética reconhece as complexas interações da evolução da sociedade – igualmente complexa, difusa, pluriforme. As reações dos desenvolvimentos ideológicos e econômico acontecem umas sobre as outras, apesar de a economia acabar por impor-se como base das ações e reações desses desenvolvimentos.

Para Marx, o desenvolvimento histórico está intrinsecamente ligado à energia criadora, à atividade, ao trabalho. É o trabalho que diferencia o animal do homem – é através dele que o homem de fato se torna homem. Importa, e aí também está a importância básica da economia, então, quais são as características, possibilidades e grau de desenvolvimento determinados pelas circunstâncias objetivas, naturais ou sociais.

No entanto, ao nos perguntarmos se progresso econômico e social estão ligados proporcionalmente à produção de uma boa literatura e de uma boa arte, Lukács responde:

(...) não é de maneira alguma necessário que a cada florescimento econômico e social corresponda infalivelmente em um florescimento da literatura e da arte (...) não é absolutamente necessário que uma sociedade mais evoluída socialmente possua uma literatura, uma arte, uma filosofia necessariamente mais evoluída do que as de uma sociedade com um nível inferior de progresso. (LUKÁCS, 2010, p.16)

Na verdade, a maior dificuldade encontrada em uma sociedade em um nível inferior de progresso estará no fato de que, certamente, as contradições a serem desveladas serão mais e mais complexas.

O interesse de Marx e Engels voltou-se para a evolução moderna. Quais são os traços essenciais do presente? O que a evolução do sistema de produção capitalista pode

proporcionar aos humanos? Sem dúvidas, Marx afirma que à arte e à literatura, o capitalismo é hostil. As características do ser econômico no capitalismo são desumanizadas; reificadas (coisificadas) por ocultarem a relação dos homens entre si (isto é, uma relação humana), fazendo parecer que estamos diante de uma relação entre coisas. É aí que reside a fetichização – um mundo que nos é apresentado de uma maneira inversa, deformado e livre de suas conexões. Fica cada vez mais difícil, para o homem, enxergar, desfetichizar a sociedade e, claro, a arte.

Qual seria, então, o papel de uma arte produzida numa realidade difusa, contraditória e fetichizada como essa?

A arte deve buscar a verdadeira essência das categorias fetichizadas; deve procurar a essência das relações sociais entre os homens e perseguir apaixonadamente a substância humana do homem – é preciso buscar a integridade humana e ir contra as tendências aparentemente insuperáveis que o desenvolvimento histórico aponta ao se deparar com o capitalismo. Todo verdadeiro artista será, então, principalmente, um grande defensor da integridade do homem e, conseqüentemente, um adversário das condições sociais hostis a ela.

Mas de qual procedimento esse grande artista se utiliza para criar a tal verdadeira obra de arte? Lukács, Marx e Engels exigiam dos escritores do seu tempo que – através da caracterização dos seus personagens – eles tomassem apaixonadamente posição contra os efeitos perniciosos e envilecedores da divisão capitalista do trabalho e colhessem o homem na sua essência e na sua totalidade.

Então, a crítica literária lukacsiana, a partir da década de 1930, defende o realismo como o único método capaz de reproduções verdadeiramente artísticas. Lukács rediscutirá, com o marxista, alguns temas centrais da teoria do conhecimento para, então, estudar os fenômenos artísticos.

A dialética defendida por Lukács exige a superação da imediatez e do positivismo. Exige que não sejam suficientes as descrições, mas que se assumam a necessidade de se explicar os corpos visíveis – ao contrário de se considerar eles próprios a realidade. O ponto central da defesa do realismo como método que une aparência e essência está aqui: o pensamento cotidiano, ao enxergar apenas a imediatez e considerá-la como sendo a realidade, forma uma representação caótica dela. Ao falarmos das mercadorias, sabemos que elas são as guias da sociedade mercantil; elas, como fenômenos invertidos, não só fetichizam-se como reificam (coisificam) as relações. Indivíduos, portanto, tornam-se meras personificações de suas mercadorias

econômicas (a inversão, mais uma vez, se manifesta: o ser humano se coisifica e as coisas se personificam).

O desafio encontrado pela arte é o de refletir a realidade como unidade contraditória de essência e aparência. Se o mundo empírico nos é apresentado de maneira difusa, desorganizada, fragmentada, a obra de arte verdadeiramente realista, ao criar um outro mundo, superará essa característica caótica da realidade com os instrumentos literários e reconstruirá uma realidade na qual a aparência corresponda à essência.

Portanto, segundo Lukács, a arte é uma forma específica de reflexo da realidade; uma forma fiel, que reflete uma totalidade intensiva – e aí pode estar o caráter educador e humanizador da arte. Afinal, ela devolve à realidade fragmentada o sentido nela diluído e deixa visível e evidente a ação humana frente aos aspectos sociais bloqueadores e hostis ao desenvolvimento humano. Para esse movimento de reflexo, o artista não cria as possibilidades, e sim apanha do mundo empírico as possibilidades e tendências inscritas nele próprio, tomando partido, porém sem ser tendencioso (não impõe suas convicções subjetivas e caprichosas desconfigurando a realidade).

A arte verdadeiramente artística, portanto, será a que utiliza o método realista. E o realismo também será o critério para o julgamento da produção artística.

2.2 Tipicidade

A tipicidade é uma base para o método realista – tanto nos personagens, quanto nas situações:

A criação de caracteres e situações típicas faz com que as grandes contradições do mundo burguês perpassem os personagens ‘como se fossem seus próprios problemas individualmente vividos’. (FREDERICO, 2013, p.69)

Engels acreditava na concepção de Hegel de que o típico era a síntese do universal e do singular. Lukács se apoiará nessa ideia e também na perspectiva de Marx, que é principalmente histórica. Isto é, para Marx, o gênero humano é resultado “de um longo processo que se iniciou com a invenção do trabalho e a criação dos instrumentos para agir sobre a natureza”. (FREDERICO, 2013, p.106). Portanto, o tipo correspondente ao pensamento dialético difere de outros tipos conhecidos nas ciências

humanas; o tipo típico é um “*exemplar* que exprime com máxima clareza a verdade de sua *espécie*” (FREDERICO, 2013, p.106) que nada tem a ver com o tipo social.

Nas palavras de Lukács, o tipo é

O compêndio concentrado daquelas qualidades que – por uma necessidade objetiva – derivam de uma posição concreta determinada na sociedade, sobretudo no processo de produção. (LUKÁCS, 1970, p. 243)

Ao sintetizar um ser específico (*singular*) e concentrar as tendências da espécie (*universal*), temos o *particular*, o *tipo típico*. Isto é, os personagens construídos dessa maneira são aqueles que possuem uma incontestável singularidade, mas que também e principalmente concentram as tendências universais do desenvolvimento histórico, afinal o conceito de tipo é subordinado ao da conformidade das leis universais. Quanto mais determinações universais pudermos entrever em situações existentes no reflexo artístico, mais probabilidades teremos de afirmar que essas situações são típicas.

É interessante, no momento de estudarmos o conceito de tipo para Lukács, notar a oposição entre reflexo artístico e reflexo científico. O homem real, por exemplo, só poderá apresentar alguns traços – uns marcantes, outros sutis – do típico. Mas quando falamos de reflexo artístico, estamos falando do tipo no sentido de um conteúdo estético que oferece a síntese de um objeto que seria o tipo puro e simples.

No entanto, chamamos essa relação de relação de oposição e não de diferença dicotômica; afinal, a realidade refletida é a mesma em ambos os reflexos e eles se correspondem ao sintetizar “as relações mais desenvolvidas e mais concretas no mais elevado grau de sua contraditoriedade real” (LUKÁCS, 1970, p. 244)

Mas o recurso ao tipo é uma constatação suficiente para a composição de uma obra realista? Se pensarmos, principalmente, do ponto de vista do conteúdo, chegaremos a conclusão de que não é suficiente. A criação de figuras típicas é instrumento para se concretizar a obra de arte que visa “representar a função deste tipo na ação recíproca de todos os contratipos que o contradizem como fenômeno típico de uma determinada etapa no desenvolvimento da humanidade” (LUKÁCS, 1970, p. 245).

As tipicizações devem pertencer a um sistema móvel e concreto – o conjunto da obra, que abriga momentos singulares –, para então tratar-se de uma tipicidade maior e mais abrangente, uma tipicidade relacionada a uma etapa típica do desenvolvimento histórico, do desenvolvimento da vida humana.

Portanto, não será de difícil conclusão que o romance realista seja aquele que tem personagens típicos e situações típicas que entrecruzam seus destinos às possibilidades concretas existentes no desenvolvimento social (muitas vezes contraditório); a organização desse conjunto de tipos se dará de maneira hierárquica e, no final das contas, a obra como um todo será o típico – esse mundo à parte, essa totalidade acabada que reflete as ações humanas de maneira articulada e que deixa nascer a particularidade concreta – aquela que reproduz determinada etapa do desenvolvimento humano.

CAPÍTULO 3

TIPICIDADE E REALISMO EM *LEITE DERRAMADO* E *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS*

A tipicidade de uma obra de arte está nas particularidades que se relacionam; os destinos individuais dos personagens compõem, juntos, um mundo. Se entendemos que o típico é aquele que capta o universal e o singular, também entenderemos que o típico concentra características presentes no desenvolvimento da humanidade – e consequentemente, as contradições presentes nesse desenvolvimento. O típico capta o movimento de antagonismo e terá, inevitavelmente, profunda relação com o processo social. Essa captação pode se dar de diversas maneiras, pois a arte não se fixa num tipo único. A tipicidade pode estar tanto na construção de um personagem como em uma situação vivida por vários personagens. Eulálio é um tipo que movimenta situações típicas em *Leite derramado*, assim como Brás Cubas em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Que características esses personagens e situações carregam que fazem com que eles possam ser considerados típicos?

O escritor, no momento de sua produção, escolhe um momento do desenvolvimento da vida humana para refletir. Ele deve fazer esse recorte – não existe a possibilidade de abarcar a totalidade, mas uma totalidade específica. No caso do nosso objeto de estudo, Chico Buarque optou pelo espaço de dois séculos. Um tempo específico no desenvolvimento histórico da humanidade e do Brasil – os ascendentes portugueses, o Império, a República e o Rio de Janeiro atual. *Leite derramado* e *Memórias póstumas de Brás Cubas* são narrativas que partem de uma narrativa maior, a narrativa desse desenvolvimento. E é por isso que o típico da obra está na evidência de que, de certa maneira, ela se liga ao gênero humano.

3.1

A tipicidade dos protagonistas e o panorama histórico do Brasil em *Leite derramado* e em *Memórias póstumas de Brás Cubas*

Os dois romances tecem um panorama da sociedade brasileira. Uma das coisas que os difere é justamente a maneira como os autores escolhem fazer essa tecitura. Machado constrói um personagem que, após a sua morte, pode registrar e representar o

seu tempo e os homens de seu tempo, além de dar indícios das consequências que estão por vir; já Chico, com seu protagonista de 100 anos à beira da morte, faz um panorama histórico, construindo uma linha do tempo. Enquanto Machado, sem deixar de ser visionário, resolve escrever no contexto histórico de sua narrativa, Chico opta pelo resgate da história do Brasil como ponto de partida para a narrar as transformações de um progresso contraditório, chegando até os dias atuais.

Nos dois casos, poderíamos dizer que há uma tentativa de resgatar a história, buscando a integridade do homem como sujeito histórico que ele é. As duas obras são o tipo de totalidade intensiva que apanha do mundo empírico as possibilidades e tendências inscritas nele próprio, o que produz o típico, já que ele é criado quando

a arte quebra a imediatez da vida cotidiana para poder apresentar um reflexo vivo da realidade. Para captar a astúcia da realidade, para fazer despertar as possibilidades adormecidas no cotidiano, o artista cria *personagens típicos vivendo situações típicas*. (FREDERICO, 2013, p. 85)

Os dois protagonistas, em suas ações e exposições, deixam entrever as contradições de seu tempo ao mesmo tempo que expõem o seu singular; nos dois casos, o resultado são personagens de ideologias contraditórias, afinal, eles são produto de um processo histórico contraditório.

Com exposição de dois capítulos importantíssimos em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, procura-se abordar uma situação típica vivida e movimentada por personagens típicos:

CAPÍTULO LI / É MINHA!

— É minha! disse eu comigo, logo que a passei a outro cavalheiro; e confesso que durante o resto da noite, foi-se-me a idéia entranhando no espírito, não à força de martelo, mas de verruma, que é mais insinuativa.

— É minha! dizia eu ao chegar à porta de casa.

Mas aí, como se o destino ou o acaso, ou o que quer que fosse, se lembrasse de dar algum pasto aos meus arroubos possessórios, luziu-me no chão uma coisa redonda e amarela. Abaixei-me; era uma moeda de ouro, uma meia dobra.

— É minha! repeti eu a rir-me, e meti-a no bolso.

Nessa noite não pensei mais na moeda; mas no dia seguinte, recordando o caso, senti uns repelões da consciência, e uma voz que me perguntava por que diabo seria minha uma moeda que eu não herdara nem ganhara, mas somente achara na rua. Evidentemente não era minha; era de outro, daquele que a perdera, rico ou pobre, e talvez fosse pobre, algum operário que não teria com que dar de comer à mulher e aos filhos; mas se fosse rico, o meu dever ficava o mesmo.

Cumpria restituir a moeda, e o melhor meio, o único meio, era fazê-lo por intermédio de um anúncio ou da polícia. Enviei uma carta ao chefe de polícia, remetendo-lhe o achado, e rogando-lhe que, pelos meios a seu alcance, fizesse devolvê-lo às mãos do verdadeiro dono.

Mandei a carta e almocei tranqüilo, posso até dizer que jubiloso. Minha consciência valsara tanto na véspera, que chegou a ficar sufocada, sem respiração; mas a restituição da meia dobra foi uma janela que se abriu para o outro lado da moral; entrou uma onda de ar puro, e a pobre dama respirou à larga. Ventilai as consciências! não vos digo mais nada. Todavia, despido de quaisquer outras circunstâncias, o meu ato era bonito, porque exprimia um justo escrúpulo, um sentimento de alma delicada. Era o que me dizia a minha dama interior, com um modo austero e meigo a um tempo; é o que ela me dizia, reclinada ao peitoril da janela aberta.

— Fizeste bem, Cubas; andaste perfeitamente. Este ar não é só puro, é balsâmico, é uma transpiração dos eternos jardins. Queres ver o que fizeste, Cubas?

E a boa dama sacou um espelho e abriu-mo diante dos olhos. Vi, claramente vista, a meia dobra da véspera, redonda, brilhante, multiplicando-se por si mesma, — ser dez — depois trinta — depois quinhentas, — exprimindo assim o benefício que me daria na vida e na morte o simples ato da restituição. E eu espraiaava todo o meu ser na contemplação daquele ato, revia-me nele, achava-me bom, talvez grande. Uma simples moeda, hem? Vejam o que é ter valsado um pouquinho mais.

Assim eu, Brás Cubas, descobri uma lei sublime, a lei da equivalência das janelas, e estabeleci que o modo de compensar uma janela fechada é abrir outra, a fim de que a moral possa arejar continuamente a consciência. Talvez não entendas o que aí fica; talvez queiras uma coisa mais concreta, um embrulho, por exemplo, um embrulho misterioso. Pois toma lá o embrulho misterioso.

CAPÍTULO LII / *O EMBRULHO MISTERIOSO*

Foi o caso que, alguns dias depois, indo eu a Botafogo, tropecei num embrulho, que estava na praia. Não digo bem; houve menos tropeção que pontapé. Vendo um embrulho, pão grande, mas limpo e corretamente feito, atado com um barbante rijo, uma coisa que parecia alguma coisa, lembrou-me bater-lhe com o pé, assim por experiência, e bati, e o embrulho resistiu. Relanceei os olhos em volta de mim; a praia estava deserta; ao longe uns meninos brincavam, — um pescador curava as redes ainda mais longe, — ninguém que pudesse ver a minha ação; inclinei-me, apanhei o embrulho e segui.

Segui, mas não sem receio. Podia ser uma pulha de rapazes. Tive idéia de devolver o achado à praia, mas apalpei-o e rejeitei a idéia. Um pouco adiante, desandei o caminho e guiei para casa.

— Vejamos, disse eu ao entrar no gabinete.

E hesitei um instante, creio que por vergonha; assaltou-me outra vez o receio da pulha. É certo que não havia ali nenhuma testemunha externa; mas eu tinha dentro de mim mesmo um garoto, que havia de assobiar, guinchar, grunhir, patear, apupar, cacarejar, fazer o diabo, se me visse abrir o embrulho e achar dentro uma dúzia de lenços velhos ou duas dúzias de goiabas podres. Era tarde; a curiosidade estava aguçada, como deve estar a do leitor; desfiz o embrulho, e vi... achei... contei... recontrei nada menos de cinco contos de réis. Nada menos.

Talvez uns dez mil-réis mais. Cinco contos em boas notas e moedas, tudo asseadinho e arranjadinho, um achado raro. Embrulhei-as de novo. Ao jantar pareceu-me que um dos moleques falara a outro com os olhos. Ter-me-iam espreitado? Interoguei-os discretamente, e concluí que não. Sobre o jantar fui outra vez ao gabinete, examinei o dinheiro, e ri-me dos meus cuidados maternos a respeito de cinco contos, — eu, que era abastado.

Para não pensar mais naquilo fui de noite à casa do Lobo Neves, que instara muito comigo não deixasse de freqüentar as recepções da mulher. Lá encontrei o chefe de polícia; fui-lhe apresentado; ele lembrou-se logo da carta e da meia dobra que eu lhe remetera alguns dias antes. Aventou o caso; Virgília pareceu saborear o meu procedimento, e cada um dos presentes acertou de contar uma anedota análoga, que eu ouvi com impaciência de mulher histérica.

De noite, no dia seguinte, em toda aquela semana pensei o menos que pude nos cinco contos, e até confesso que os deixei muito quietinhos na gaveta da secretária. Gostava de falar de todas as coisas, menos de dinheiro, e principalmente de dinheiro achado; todavia não era crime achar dinheiro, era uma felicidade, um bom acaso, era talvez um lance da Providência. Não podia ser outra coisa. Não se perdem cinco contos, como se perde um lenço de tabaco. Cinco contos levam-se com trinta mil sentidos, apalpam-se a miúdo, não se lhes tiram os olhos de cima, nem as mãos, nem o pensamento, e para se perderem assim tolamente, numa praia, é necessário que... Crime é que não podia ser o achado; nem crime, nem desonra, nem nada que embaciasse o caráter de um homem. Era um achado, um acerto feliz, como a sorte grande, como as apostas de cavalo, como os ganhos de um jogo honesto e até direi

que a minha felicidade era merecida, porque eu não me sentia mau, nem indigno dos benefícios da Providência.

— Estes cinco contos, dizia eu comigo, três semanas depois, hei de empregá-los em alguma ação boa, talvez um dote a alguma menina pobre, ou outra coisa assim... hei de ver...

Nesse mesmo dia levei-os ao Banco do Brasil. Lá me receberam com muitas e delicadas alusões ao caso da meia dobra, cuja notícia andava já espalhada entre as pessoas do meu conhecimento; respondi enfadado que a coisa não valia a pena de tamanho estrondo; louvaram-me então a modéstia, — e porque eu me encolerizasse, replicaram-me que era simplesmente grande.” (ASSIS, 2014, p. 134 a 137)

Ao construir Brás Cubas, Machado de Assis optou por um caráter duvidoso (e por isso temos um narrador tão volúvel, conforme estabelece Schwarz em sua análise da obra machadiana). Por que esse caráter é duvidoso? Certamente porque estamos falando de um personagem que concentra, em si, as contradições contidas no processo do desenvolvimento humano. O recorte histórico e social que Machado de Assis fez demonstra quais são as consequências de um progresso contraditório; por isso diz-se que Machado foi um autor visionário.

Chico Buarque, com o personagem Eulálio, não fez coisa muito diferente. Suas qualidades, assim como as de Brás Cubas, são qualidades que derivam de uma posição concreta determinada da sociedade. E em situações típicas podemos perceber isto:

Dissimulado, pérfido, incompetente, indolente, impontual, e até mau motorista, muitos impropérios ouvi calado, por saber que em verdade não eram endereçados à minha pessoa, mas aos meus patrícios de modo geral. Dubosc vez por outra exagerava, era um engenheiro nervoso. Mal tinha chegado ao país e queria encontrar todas as portas abertas, ou senão explodi-las a dinamite. Já eu sabia que as portas estavam apenas encostadas, meu pai passara por elas outras vezes. Por ser um jovem inexperiente, como o francês pela aparência me julgava, talvez amanhã eu me visse eventualmente perdido num labirinto com setecentas portas. Mas eu não tinha dúvida de que, para mim, a porta certa se abriria sozinha. De trás dela, me chamaria pelo nome justamente a pessoa que eu procurava. E esta me anunciaria com presteza à pessoa influente, que desceria as escadas para me buscar. E me abriria seu gabinete, onde já me aguardariam várias chamadas telefônicas. E pelo telefone, poderosas pessoas me soprariam as palavras que desejavam ouvir. E de olhos fechados, eu molharia pelo caminho as mãos que meu pai molhava. E pelo triplo do preço tratado, me comprariam os canhões, os obuses, os fuzis, as granadas e toda a munição que a Companhia tivesse para vender. Meu nome é Eulálio d'Assumpção, não por outro motivo a Le Creusot & Cie. me confirmou como seu representante no país. (BUARQUE, 2009, p. 43)

A memória é um recurso usado nas duas obras, afinal é por meio dela que os dois protagonistas relatam a sua existência:

Muita vez de fato já invoquei a morte, mas no momento mesmo em que a vejo de perto, confio em que ela mantenha suspensa a sua foice, enquanto eu não der por encerrado o relato da minha existência. (BUARQUE, 2009, p.184)

Não, não direi que assisti às alvoradas do romantismo, que também eu fui fazer poesia efetiva no regaço da Itália; não direi coisa nenhuma. Teria de escrever um diário de viagem e não umas memórias, como estas são, nas quais só entra a substância da vida. (ASSIS, 2014, p.100)

Esse recurso não é escolhido por acaso. É resgatando o passado que os autores acreditam encontrar para onde a tendência aponta. É com o senso histórico que se pode olhar para o presente e para o futuro de maneira não-fragmentada.

3.2

As situações típicas que abarcam as tendências do desenvolvimento humano

Como exemplo das diversas situações típicas presentes nas duas obras, temos a questão do negro, fortemente abordada nelas. Se olhados de maneira isolada, o racismo e a desigualdade social são fatores mais do que absurdos, são inexplicáveis. Se não olharmos para trás, cairemos na ilusão de que estamos superando contradições muito mais complexas, porque construídas ao longo do tempo.

Nesse sentido, Chico Buarque confirmará visões à frente do tempo de Machado. Lendo sobre Prudêncio, o escravo de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e sobre Balbino, o escravo de *Leite derramado*, veremos que Chico mostra como os personagens negros (representados na obra de Machado) continuaram sendo vistos e tratados no decorrer da história, até os dias atuais – por isso o capítulo que trata do “chicote histórico” é tão importante. O chicote do tataravô de Eulálio é o mesmo chicote simbolicamente usado por Brás Cubas em *Memórias póstumas de Brás Cubas*:

Prudêncio, um moleque de casa, era o meu cavalo de todos os dias; punha as mãos no chão, recebia um cordel nos queixos, à guisa de freio, eu trepava-lhe ao dorso, com uma varinha na mão, fustigava-o, dava mil voltas a um e outro lado, e ele obedecia, — algumas vezes gemendo, — mas obedecia sem dizer palavra, ou, quando muito, um — “ai, nhonhô!” — ao que eu retorquia: — “Cala a boca, besta!” (ASSIS, 2014, p. 75)

E este episódio também podemos relacionar ao episódio da infância de Eulálio com o escravo Balbino:

Durante um período, para você ter uma ideia, encasquei que precisava enrabar o Balbino. Eu estava com dezessete anos, talvez dezoito, o certo é que já conhecia mulher, inclusive as francesas. Não tinha, portanto, necessidade daquilo, mas do nada decidi que ia enrabar o Balbino. Então lhe pedia que fosse catar uma manga, mas tinha de ser aquela manga específica, lá no alto, que nem madura estava. Balbino pronto me obedecia, e suas passadas largas de galho em galho começaram de fato a me atíçar. Acontecia de ele alcançar a tal manga, e eu lhe gritar uma contraordem, não é essa, é aquela mais na ponta. Fui tomando gosto por aquilo, não havia dia em que não mandava o Balbino trepar nas mangueiras uma porção de vezes. E eu já desconfiava que ele também se movia ali no alto com malícias, depois tinha um jeito meio feminino de se abaixar com os joelhos juntos, para recolher as mangas que eu largava no chão. Estava claro para mim que o Balbino queria me dar a bunda. Só me faltava ousadia para a investida final, e cheguei a ensaiar umas conversas de tradição senhorial, direito de lei -, primícias, ponderações tão acima de seu entendimento, que ele já cederia sem delongas. Mas por esse tempo felizmente aconteceu de eu conhecer Matilde, e eliminei aquela bobagem da cabeça. No entanto garanto que a convivência com Balbino fez de mim um adulto sem preconceitos de cor. (BUARQUE, 2009, p. 19)

Machado, ao representar as possibilidades e tendências do desenvolvimento da humanidade, pôde, em *Memórias póstumas*, representá-las com o personagem Prudêncio, que aparece capítulos a frente da primeira vez em que é citado já livre, mas escravizando outro negro. Se Prudêncio deixou de ser escravo, também deixou de ser um sujeito preso à escravidão? O que Machado parece expor é uma escravidão que não tinha acabado e que não vai acabar tão cedo – suas reminiscências ficarão, de fato, como matéria difícil de ser sublimada ou superada:

Parei, olhei... Justos céus! Quem havia de ser o do vergalho? Nada menos que o meu moleque Prudêncio, — o que meu pai libertara alguns anos antes. Cheguei-me; ele deteve-se logo e pediu-me a bênção; perguntei-lhe se aquele preto era escravo dele.

— É, sim, nhonhô.

— Fez-te alguma coisa?

— É um vadio e um bêbado muito grande. Ainda hoje deixei ele na quitanda, enquanto eu ia lá embaixo na cidade, e ele deixou a quitanda para ir na venda beber.

— Está bom, perdoa-lhe, disse eu.

— Pois não, nhonhô. Nhonhô manda, não pede. Entra para casa, bêbado!

Saí do grupo, que me olhava espantado e cochichava as suas conjecturas. Segui caminho, a desfiar uma infinidade de reflexões, que sinto haver inteiramente perdido; aliás, seria matéria para um bom capítulo, e talvez alegre. Eu gosto dos capítulos alegres; é o meu fraco. Exteriormente, era torvo o episódio do Valongo; mas só exteriormente. Logo que meti mais dentro a faca do raciocínio achei-lhe um miolo gaiato, fino, e até profundo. Era um modo que o Prudêncio tinha de se desfazer das pancadas recebidas, — transmitindo-as a outro. Eu, em criança, montava-o, punha-lhe um freio na boca, e desancava-o sem compaixão; ele gemia e sofria. Agora, porém, que era livre, dispunha de si mesmo, dos braços, das pernas, podia trabalhar, folgar, dormir, desagrilhoado da antiga condição, agora é que ele se desbancava: comprou um escravo, e ia-lhe pagando, com alto juro, as quantias que de mim recebera. Vejam as sutilezas do maroto!

E isso Chico irá confirmar ao falar de Balbino anos depois de sua infância ainda preso no preconceito:

O próprio Balbino esteve outro dia no chalé para conhecer a Eulalinha, e aproveitou para nos trazer da fazenda um balaio cheio de mangas. A mim ele já incomodava um bocado, porque estava sempre rindo à toa, e andava com umas calças roxas que eu nunca tinha visto homem usar. (BUARQUE, 2009, p. 84)

E também ao falar do bisneto, vindo de uma família fundamentalmente branca e rica, “pretejou” e, em pleno século XIX, sofreu as reminiscências da escravidão:

O pequeno fazia de tudo para chamar sua atenção, mas ela não se impressionou nem quando ele começou a pretejar. Da noite para o dia os cabelos dele se encrespavam, o nariz de batata engrossou mais ainda, e quanto mais o menino escurecia, mais me perturbava a sensação de conhecer sua cara de algum lugar. Era curioso porque, tirante o preto Balbino e um ou outro criado, eu não tinha muita gente da raça nas minhas relações, nem nunca avistei a mãe do menino, a dos nomes fictícios. E a cor do menino provinha dela, logicamente, eu não poderia esperar de um neto comunista que se juntasse com moça de pedigree. Mas ora, ora, papai, disse Maria Eulália, está na cara que esse aí puxou à minha mãe mulata. Não sei quem abastecia minha filha com tantas maledicências, Matilde tinha a pele quase castanha, mas nunca foi mulata. Teria quando muito uma ascendência mourisca, por via de seus ancestrais ibéricos, talvez algum longínquo sangue indígena. De Matilde o menino só herdara o gosto por música barata, era escutar o rádio do vizinho e ele se embalançava todo. Criança esperta, consegui-lhe uma bolsa de estudos no meu antigo colégio de padres. Porém no dia em que o levei para a matrícula, deu-se um zunzum na secretaria e um padreco meio bicha veio se desculpar comigo, não havia mais vaga para o Eulalinho. Inscrevi-o numa escola pública, onde ele iria conviver com gente de outro estrato social, mas fiz questão de que não perdesse de vista suas raízes. (BUARQUE, 2009, p. 149)

Podemos dizer, portanto, que essas situações e esses personagens são típicos porque trata-se de seres específicos (singulares) que reúnem tendências da espécie (universais), e disso resulta o tipo típico.

CONCLUSÃO

Com esse estudo, buscou-se comprovar que o realismo está presente como método na obra *Leite derramado*, sendo a principal reivindicação e argumentação o recurso à tipicidade. Como Machado de Assis e seus personagens já foram mais estudados à luz do conceito de tipicidade, decidimos fazer uma espécie de abordagem comparativa para exemplificar melhor as justificativas dessa defesa.

No entanto, a riqueza de conteúdo das duas obras deixa espaço para mais estudos, profundos e complexos, que podem muito bem tangenciar o realismo. Por exemplo, Matilde, em *Leite derramado*, é um interessante objeto de estudo – tanto em seu potencial como personagem típico como em sua relação típica com Eulálio. Dentro de *Leite derramado* também poderíamos estudar a reificação do ser humano, focando, por exemplo, especificamente na relação que Eulálio tem com os vestidos de Matilde. O título da obra também deixa espaço para muitas interpretações. A hipótese adotada nessa pesquisa é a de que o processo de desenvolvimento da humanidade é, até certo ponto, irreversível. Assim como a nossa vida singular, assim como a vida de Eulálio – por isso, *Leite derramado*. No entanto, com as inúmeras menções, na obra, ao leite materno, observamos brechas para mais interpretações.

Em suma, a questão que dá título ao trabalho (*Leite derramado*: trata-se, ainda, de realismo?), ancorou-se principalmente na tipicidade realista e, mais superficialmente, na relação com a obra de Machado de Assis, considerada por muitos estudiosos de Lukács como realista. Se Brás Cubas pode ser um típico, porque Eulálio também não seria? Se *Memórias póstumas de Brás Cubas* é um romance que nos fala sobre a nossa realidade, por que *Leite derramado* também não é? Ao expor trechos das obras que melhor falam sobre o caráter típico dos dois protagonistas e sobre as situações típicas vivenciadas por eles – com foco na questão do negro na sociedade brasileira, procurou-se evidenciar que *Leite derramado* é uma obra realista tanto quanto *Memórias póstumas de Brás Cubas*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2014.

BUARQUE, Chico. *Leite derramado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FREDERICO, Celso. *A arte no mundo dos homens*. O itinerário de Lukács. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2013.

HELENA, Flávia. “Avanço e retrocesso: configurações da modernização brasileira em *Leite derramado* de Chico Buarque”. In: *Anais do SILEL*. Volume 2, Número 2. Uberlândia: EDUFU, 2011.

LUKÁCS, Georg. *Introdução a uma estética Marxista*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1970.

_____. “Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels”. In: MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MATSUDA, A. A. et al. “*Leite derramado*: uma narrativa da decadência do Brasil”. In: *Revista Letras*. Volume 15, n.16, 2013

MATOS, Marco Antônio Franklin de. Chico e o pandemônio da memória. In: *Gramsci e o Brasil*, maio-2009.

OLIVEIRA, Alúcio Barros de. “Evocações machadianas em *Leite derramado* de Chico Buarque”. In: *Revista Odisséia*, nº6, jul-dez 2010.

PIRES, Leinimar de Jesus Alves. “Retratos do Brasil por *Leite derramado* de Chico Buarque”. In: *Afuera estúdios de crítica cultural*, nº8, 2010.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.